Apéndices

APENDICE I
LAS ESTETICAS SOCIOLÓGICAS

Hemos reunido bajo esta denominación común a cuatro autores cuyos nombres están estrechamente asociados a los estudios literarios de orientación sociológica: Georg Lukács, Lucien Goldmann, Theodor W. Adorno y Galvano della Volpe. Ningún examen de las etapas de la sociología literaria en el siglo XX podría prescindir de sus obras, sobre todo de la de Lukács y Goldmann, que han ejercido una influencia enorme en este campo. Pese a las diferencias que pueden establecerse entre ellos, comparten una serie de rasgos que justifican el agrupamiento en que resolvimos incluir la exposición de sus problemáticas respectivas. Tres de ellos han escrito una Estética y todos se han ocupado de los problemas generales de una teoría del arte (y de manera específica, con mayor o menor énfasis, de una teoría del arte literario) Pero, y acaso esto sea más importante, incluso en sus estudios sobre obras o autores individuales, todos ellos ponen de manifiesto

una normativa y una estética para juzgar los logros específicamente artísticos de los textos considerados. En esa estética, aunque con las diferencias que veremos, la determinación social de la obra literaria es decisiva; el juicio estético no puede prescindir de su puesta en relación con el mundo social e histórico, que proporciona la matriz de las significaciones. A su vez, dicha puesta en relación está orientada a descubrir de qué modo y en qué medida las obras realizan ciertos valores, convergentes en lo que Adorno llama el "contenido de verdad" de la obra artística. La presencia o la ausencia del "contenido de verdad", que no es mero índice de que toda producción literaria está sujeta a condiciones sociales, permite establecer una jerarquía de las obras, según criterios que son sociales y estéticos al mismo tiempo. Para los cuatro autores, estas dos dimensiones (la social y la estética) del análisis literario son inescindibles. La sola puesta en relieve de la determinación social es insuficiente y no va más allá del "sociologismo" o el "contenidismo". Por otra parte, el valor estético no puede ser aprehendido sino en relación con la dimensión social del texto. De ahí que la denominación de "estéticas sociológicas" resulte pertinente para las estéticas de los cuatro autores que expondremos, aun cuando sólo Lucien Goldmann haya incluido sus estudios dentro de la sociología de la literatura y únicamente della Volpe haya definido ocasionalmente a su estética como sociológica. Con la

excepción de Adorno, en los demás la literatura ocupa un lugar central en la problemática estética. Todos ellos asumen, por último, el legado teórico de Marx, pero a través de una lectura fuertemente filosófica de este patrimonio.

Lúkacs: La Búsqueda de la "Totalidad"

¿Cuál es la estética literaria de Lukács? En el curso de un itinerario intelectual que duró más de medio siglo, elaboró y sostuvo estéticas divergentes. Atribuirle *una* supone un recorte y una elección que es importante aclarar de antemano, sobre todo porque, más allá de los problemas de continuidad entre las distintas etapas del pensamiento lukacsiano, algunas de las obras del período juvenil, que el autor consideraba superadas por su evolución teórica posterior, harían carrera intelectual propia e independiente. Así, por ejemplo, la *Teoría de la novela,* publicada en 1920 y de la que Lukács tomaría distancia crítica pocos años después, siguió siendo un poderoso foco de sugestión teórica y a ella se remite Lucien Goldmann, uno de los principales discípulos de Lukács, para elaborar su sociología de la novela. Lo mismo puede decirse de *Historia y conciencia de clase,* un conjunto de ensayos de filosofía marxista del que Lukács también renegaría, pero que hizo su propio camino como el libro más influyente dentro de lo que se denomina "marxismo occidental". Sin *Historia y*

conciencia de clase sería impensable no sólo la teoría social sino también la teoría estética de la Escuela de Frankfurt.

Ahora bien, la estética lukacsiana de la que nos ocuparemos aquí es la que el autor comienza a edificar a partir de la década del 30, cuando retoma los estudios de literatura para elaborar una concepción estética que se inserte coherentemente en el cuadro intelectual del marxismo. Aunque la vastísima producción de este período, que incluye escritos teóricos, estudios de historia literaria y análisis de obras y escritores individuales, tampoco puede ser vista como un bloque compacto y homogéneo, las variaciones y reajustes se realizan sobre el fondo de una problemática ya definida hacia mediados de la década del 30. Toda la elaboración posterior, tanto de la teoría del realismo como de la especificidad de las categorías estéticas, se desarrollará sobre los andariveles trazados entonces y, si bien los cambios introducidos en el curso de una producción que dura hasta los años 60 no carecen de interés para un estudio pormenorizado del pensamiento lukacsiano, es la continuidad sustancial de una misma problemática la que domina sobre los cambios y define sus cauces.

Aunque la obra de este período de Lukács ha ejercido una influencia enorme sobre el campo de los estudios sociológicos de la literatura, él mismo se ha referido habitualmente a la sociología de la literatura en términos

peyorativos (como variante del "sociologismo", del "sociologismo vulgar", etc.) e "interpreta su propia contribución a la investigación de la Historia de la Literatura como aportación a una Filosofía de la Historia de la Literatura" (Ludz, 1966, 7) O sea como partes o momentos de una estética. El espíritu normativo que preside los estudios histórico-literarios de Lukács y sus ensayos sobre escritores individuales remite a esa voluntad de construir una estética general que proporcione criterios para el juicio sobre las obras particulares.

La novela, dice Vittorio Strada, es la categoría central del pensamiento de Lukács, "quien ve el mundo *sub especie* de novela" (Lukács y Bachtin, 1976, XXXVII) La afirmación es desproporcionada (si hay una categoría central en el pensamiento lukacsiano, ésta es la de *totalidad* que, como veremos, también gobierna su estética), pero nada arbitraria si pensamos en la teoría literaria del filósofo húngaro. En efecto, la novela es el género por excelencia de su estética y a ella no sólo le ha dedicado buena parte de sus investigaciones, sino que conceptos capitales como el de tipicidad literaria y los paradigmas del realismo se hallan inescindiblemente asociados a la forma de la novela o, mejor dicho, a aquellas formas que Lukács consideraría durante toda su vida como cánones: las correspondientes a los siglos XVIII y XIX europeos. Entrar en la estética literaria lukacsiana a través de

la novela es, pues, aferrarla por uno de sus ejes. Y para ello una buena guía la proporciona el artículo "La novela como epopeya burguesa", escrito en 1935 para la Enciclopedia Literaria Soviética (Lukács y Bachtin, 1976, 133-178)

La exposición tiene un carácter que el mismo Lukács denominaría "histórico-sistemático", es decir que la conceptualización está referida a la fenomenología histórica de la novela occidental, pero sin atenerse a su secuencia inmediatamente cronológica, sino aprehendién-dola en lo que considera sus figuras típicas. Dos años más tarde, en el largo ensayo *La novela histórica* (1971), empleará el mismo criterio expositivo, lo que revela que la elección del método no dependía de la mayor o menor amplitud en el tratamiento del tema, sino del tipo de discurso más apropiado, a juicio de Lukács, para plantear las cuestiones teóricas de principio. A una exposición más atenida a la historia efectiva del género y a sus metamorfosis, la habría juzgado demasiado empirista y poco filosófica. Pero también habría recusado por abstracto y dogmático un discurso que se construyera prescindiendo de las concreciones históricas de la novela. En esta visión histórico-sistemática, que transparenta el modelo de lo que Lukács considera una exposición dialéctica, hay que insertar la tesis primera y capital del artículo: la novela es la forma literaria típica de la sociedad burguesa. "Si bien en las literaturas del antiguo Oriente, de la antigüedad y del medioevo existen

obras afines por muchos aspectos con la novela, ésta adquiere sus caracteres típicos sólo en la sociedad burguesa... A diferencia de otras formas de arte (el drama, por ejemplo), que la literatura burguesa asimila y remodela para sus propios fines, las formas narrativas de la literatura antigua han sufrido en la novela cambios tan profundos que desde ese momento se puede hablar de una forma artística sustancialmente nueva" (Lukács y Bachtin, 1976, 133)

Esta forma artística nueva, que halla su primer gran exponente en el *Quijote,* atraviesa casi dos siglos de literatura europea sin hallar colocación en el sistema de los géneros ni suscitar un eco teórico adecuado a su significación profunda. Unicamente en el interior de la cultura literaria y filosófica del idealismo clásico alemán, la novela provocará una reflexión teórica sustantiva: "La estética del idealismo alemán clásico coloca por primera vez en el plano de los principios la cuestión de la teoría de la novela, y la coloca de un modo que es a la vez sistemático e histórico" (Lukács y Bachtin, 1976, 135) Goethe y sobre todo Hegel constituyen para Lukács el punto de partida. De Hegel tomará la definición de la novela como epopeya burguesa, así como la confrontación entre *epos* y novela que, por otra parte, era común a toda la cultura literaria del idealismo alemán. Sería difícil exagerar el peso que este afincamiento en el clasicismo alemán ("el ideal clásico-humanista", como lo llama Peter Ludz, 1966, 33) tiene no

sólo en la estética lukacsiana, sino también en su reelaboración humanista del marxismo. Se trata de una doble transferencia: recepción de motivos clásico-humanistas dentro del marco intelectual del marxismo, concebido como filosofía que supera los límites idealistas en que aquéllos fueron formulados, y, viceversa, retraducción humanista del socialismo como instancia de realización del hombre pleno, del desarrollo libre y universal de la personalidad.

Es importante aferrar esta dimensión de la problemática lukacsiana para comprender que su juicio negativo sobre las vanguardias literarias del siglo XX, en particular sobre sus exponentes novelísticos, no obedecía a razones más o menos contingentes de sectarismo político. Estaba profundamente arraigado en ese ideal clásico-humanista que Lukács buscaba proseguir, aunque en nuevas condiciones y según una concepción nueva de la historia y de la sociedad. De ese legado extrae también inspiración para su consideración de la novela.

Ya en *Teoría de la novela* había instituido una homología entre forma de la novela y "condición del mundo", es decir entre búsqueda "degradada" del héroe problemático y degradación de la realidad, abriendo así el espacio para un enfoque de tipo sociológico que correlacionara el análisis de la estructura del mundo novelesco con la del mundo social. Esa homología es reafirmada en el artículo de la Enciclopedia

literaria soviética, pero ahora Lukács buscará fundarla en el marco del materialismo histórico. De aquella obra juvenil retoma también la oposición entre epos y novela, consideradas como dos formas de la épica. El epos es para Lukács, como para la tradición teórica en que se inspira, la epopeya griega; entre ésta y la novela establece una serie de rasgos en común: la totalidad social como objeto de la representación, la acción como rasgo central de la figuración épica y el personaje representativo o "típico" a través de cuyas vicisitudes se articula la visión del "todo". "Para ambos es necesario iluminar las peculiaridades esenciales de una determinada sociedad mediante destinos individuales, mediante las acciones y los sufrimientos de seres individuales" (Lukács y Bachtin, 1976, 144) Son estos rasgos comunes los que permitirían identificar a la novela como forma de la épica y veremos que sus diferencias pasarán también a través de ellos. Pero las diferencias que separan el epos de la novela no podrían comprenderse mediante un estudio inmanente de sus formas. Ambos remiten a dos mundos sociales diversos.

El mundo de la épica homérica es el de una comunidad relativamente homogénea, donde las fracturas, que producirán más tarde la división del trabajo y la formación de las clases, no han tenido lugar todavía: "La acción del epos homérico es la lucha de una sociedad relativamente unida, de una sociedad en cuanto colectivi-dad contra un enemigo

externo" (Lukács y Bachtin, 1976, 145) De ahí que los valores colectivos puedan ser representados por un héroe "positivo" cuyas virtudes codifican el ethos de toda la comunidad. Por las mismas razones, la perspectiva de la totalidad del mundo no se halla obstruida y es, por decirlo así, espontánea. Entre los rasgos constitutivos de la narración épica y el mundo social existe correspondencia plena. En contraste con esta imagen de la epopeya antigua y el tipo de sociedad que le corresponde (en realidad, una paráfrasis "materialista" de la visión hegeliana del mundo griego), Lukács formula sus tesis sobre la novela, épica de la vida privada. Con la formación de la sociedad burguesa, el *humus* social que había alimentado el *epos* desaparece completamente y las tentativas de resuscitar la antigua épica, emprendidas bajo el espíritu del neoclasicismo, fracasan literariamente. Con el capitalismo, la prosa invade al mundo y la novela es la epopeya de lo prosaico. Pero entre los rasgos que le dan a la novela su configuración épica y la sociedad moderna no se reproduce aquella armonía que habría caracterizado las relaciones entre el *epos y su* mundo, sino que se abre una contradicción creciente. La resolución literaria de esta contradicción, constitutiva de la novela como forma épica, le proporciona su fisonomía específica.

En la sociedad burguesa, la perspectiva de la totalidad, la posibilidad de abarcar el mundo de la vida como

un "todo", ya no es inmediata. La incesante división del trabajo que caracteriza al capitalismo, el antagonismo de clases, la separación entre esfera pública y esfera privada, en fin, las contradicciones sociales inherentes a la sociedad burguesa, han desgarrado de un modo sin precedentes el mundo de los hombres. En este universo parcelado, la aprehensión del todo no puede ser espontánea. Sin embargo, la novela (y el novelista) no puede renunciar a la totalidad como perspectiva configuradora sin fracasar literariamente. Lukács, que en *Historia y conciencia de clase* atribuía el punto de vista de la totalidad a la dialéctica materialista y hacía de la captación del todo social su punto fuerte y distintivo, reclama ahora para la literatura y en particular para la novela, esa posibilidad. Aunque en el artículo que comentamos no se ocupa de la diferencia entre la representación teórica de la totalidad y su representación literaria, detengámonos un poco en lo que para Lukács constituye el articulador por excelencia de la acción narrativa: el "tipo" literario. El tipo, del que se ocupará largamente en estudios posteriores, funcionará como el eje de la configuración literaria del *totum.* Ya no se trata del héroe "positivo" del *epos,* cuyos atributos simbolizaban valores compartidos por una comunidad, sino de un héroe atravesado por las contradicciones que desgarran la sociedad.

"El tipo, escribe Lukács en un ensayo de 1945, se caracteriza por el hecho de que en él convergen y se entrecruzan

en una unidad viviente, contradictoria, todos los rasgos sobresalientes por cuyo intermedio la verdadera literatura refleja la vida; todas las contradicciones más importantes, sociales, morales y psicológicas de una época... En la representación del tipo... se funden lo concreto y la norma, el elemento humano eterno y lo históricamente determinado, la individualidad y la universalidad social. Por ello, en la creación de tipos, en la creación de caracteres y situaciones típicas, las tendencias más importantes de la evolución social están presentes" (Lukács, 1964, 46)

Destaquemos brevemente la dialéctica categorial, de clara procedencia hegeliana, que Lukács ha puesto en juego para definir este concepto bajo cuya jurisdicción coloca a los grandes personajes novelescos, desde Don Quijote a Ana Karenina. La estética y la normativa lukacsiana tienen aquí una de sus claves. El tipo literario aparece como figura mediadora y momento de síntesis de lo universal y lo individual en el plano artístico. La mediación funciona en un doble sentido y evita una doble abstracción: la de la representación de la individualidad inmediata, al margen de las determinaciones fundamentales de una época histórica, y la de esas determinaciones sin que estén encarnadas en un destino individual y concreto. Para ilustrarlo con un ejemplo: *El rojo y el negro* no es meramente la crónica novelada de la Restauración, de ese orden establecido sobre la represión de

los impulsos democráticos del período de la revolución y de los mitos heroicos del napoleonismo, un orden donde sólo la hipocresía, la simulación y la frivolidad abren las puertas del éxito y el reconocimiento social. Ni, tampoco, únicamente la peripecia individual de un pequeño burgués de provincia, un advenedizo ambicioso pero apasionado, que fracasa. La figura de Julien Sorel condensa e intensifica, "en una unidad viviente y contradictoria", todos aquellos rasgos "sociales, morales y psicológicos" del período de la Restauración, mediando así entre la pura individualidad y la pura generalidad.

La definición de Lukács tiene como presupuesto que la literatura y el arte en general son una forma de conocimiento. En este sentido la "verdadera literatura" refleja la realidad, entendida como objetividad histórico-social preexistente a su representación artística. Pero la realidad que la literatura reflejaría por medio de la tipificación literaria (y para Lukács sólo ciertas obras realizan plenamente este cometido, las "grandes obras" de la literatura europea) no es la que se da inmediatamente a la captación, sino aquella cuyo descubrimiento requiere una actividad de búsqueda por parte del escritor. Aquí aparece la otra dialéctica categorial incluida en la teoría lukacsiana del tipo, capital para la configuración literaria en una sociedad en que la aprehensión de la totalidad se halla obstruida: la dialéctica entre el fenómeno (o apariencia) y la esencia. De ella derivaría, por una parte, el criterio de que

el mayor o menor realismo de las figuras literarias típicas no depende de su "naturalidad" sino de su capacidad para implicar los rasgos significativos de una época: la locura de Don Quijote o la avaricia de Grandet no son realistas por su verosimilitud inmediata. Por otra parte, la exploración que la actividad literaria tiene como requisito para trascender la apariencia, produciría una representación abstracta de la esencia, si el escritor no la elaborara para dotarla de figuración individual. De modo que el tipo y las situaciones típicas tornan transparente la esencia; ésta se vuelve sensible en la representación artística, según una idea cara a la estética hegeliana.

La teoría del tipo preside la distinción lukacsiana entre realismo y naturalismo literarios. El alcance que Lukács le confiere a este último desborda ampliamente la poética de la "escuela naturalista" y define una de las tendencias de la literatura occidental moderna, cuyo polo opuesto y complementario es el subjetivismo. Ambos, naturalismo y subjetivismo, traducen la crisis del realismo en la literatura burguesa.

La crisis sobreviene después de un prolongado ciclo literario que tiene en la novela a su protagonista y que acompaña el ciclo del capitalismo desde su formación hasta su consolidación definitiva en la segunda mitad del siglo XIX. La novela constituye una suerte de fenomenología de la

sociedad y la conciencia burguesa que se manifiesta en las creaciones de Cervantes y Rabelais con toda la fuerza y la libertad de una clase emergente cuyo espíritu corroe todas las instituciones del mundo feudal. A esta primera figura de la novela, Lukács la denomina "realismo fantástico". En el estadio siguiente, los exponentes de la "gran tradición" son los novelistas ingleses: Defoe, Fielding, Sterne, Swift. El mundo de la representación se ha restringido y, a partir de ese momento, la novela toma la vida privada como objeto de configuración, pero el carácter épico de la acción narrativa mantiene todo su vigor. La literatura conquista la vida cotidiana. Finalmente, el estadio clásico para Lukács es la novela realista, cuyos representantes deben triunfar sobre la hostilidad de las relaciones cristalizadas bajo el dominio creciente del capitalismo y resistir a la evasión romántica ante la "prosa del mundo". Balzac y Tolstoi son los nombres mayores de esta tercera figura de la novela realista y el "salto" del realismo francés al ruso pondría de manifiesto el desarrollo histórico desigual del capitalismo que no se expande de modo homogéneo sobre el conjunto de las sociedades europeas.

Después se inicia el ciclo de la crisis de la forma novela. Las dificultades para la configuración épica, para la creación de grandes personajes, para aferrar la totalidad en un mundo que aparece fragmentado, se tornan crecientemente insuperables. La descripción, un modo de figuración literaria

que había tenido un lugar secundario y auxiliar en la composición novelesca, se apodera cada vez más del discurso desplazando de su centro a la acción, que fue el eje de la representación épica. El predominio de la descripción sobre la acción es el eco literario de la cosificación del mundo. Flaubert y Zola, dos escritores cuyo talento está para Lukács fuera de toda duda, representan de manera ejemplar el avance de un proceso que corroe la representación novelesca. Tanto Flaubert como Zola mantienen la actitud crítica frente a la realidad de la vida burguesa que era característica de sus antecesores y ello los aparta de la tendencia apologética que domina la cultura de la época. Pero ninguno de los dos es capaz de crear ya grandes tipos y la actitud que la obra de ambos pone de manifiesto claramente por primera vez (desprecio romántico frente a la trivialidad y filisteísmo del mundo cotidiano o búsqueda de un objetivismo naturalista) predominará en todo el desarrollo ulterior de la novela. "Con la desaparición de lo que es verdaderamente típico en los caracteres y en las situaciones se presenta el falso dilema: o la media trivial o alguna cosa puramente `original' o `interesante'. Y, conforme a este falso dilema, la novela moderna oscila entre los dos extremos igualmente falsos, de la 'cientificidad' y del irracionalismo, del hecho desnudo y del símbolo, del documento y del `alma' o de la `atmósfera' " (Lukács y Bachtin, 1976, 171)

El ciclo de la novela como epopeya burguesa pareciera clausurarse aquí, con la crisis de su forma en el interior de una cultura decadente, dejando la perspectiva de la literatura épica a las modalidades que pueda asumir dentro del nuevo mundo del socialismo. La lógica de la construcción histórico sistemática indica: ya no es posible la novela. Sin embargo, el ciclo no se cierra del todo en el artículo que comentamos y Lukács señala que no obstante todas las dificultades algunos escritores logran producir importantes obras narrativas. Ahora bien, lo que en el artículo aparece como un punto de fuga en el esquema del paralelo histórico entré novela y sociedad burguesa, no hará sino desarrollarse en la obra posterior de Lukács. Sobre este desarrollo, que le dará forma a su definitiva visión de las vanguardias artísticas y a su teoría del "realismo crítico", rotará el juicio lukacsiano sobre la literatura occidental del siglo XX. No rectificará para ello las líneas esenciales de la concepción que se ha expuesto hasta aquí, sino que cobrarán relieve creciente algunos temas ya inscriptos en ella. Por ejemplo, el de la función humanista de la literatura: "La *humanitas,* es decir el estudio apasionado de la sustancia humana del hombre, forma parte de la esencia de toda literatura y de todo arte verdadero; no basta, para que sean llamadas humanísticas, que estudien con pasión el hombre, la verdadera esencia de la sustancia humana, sino que deben contemporáneamente defender la integridad del hombre con-

tra todas las tendencias que la atacan, la humillan, la deforman" (Lukács, 1964, 37) El ideal clásico-humanista, cuya importancia en la constitución de la estética lukacsiana destacamos antes, se torna ahora más explícito y le proporciona una norma a la vez ética y estética para distinguir a aquellos escritores que representan la protesta contra la deshumanización de la sociedad contemporánea. Dentro de la cultura burguesa, cuyo rasgo dominante es el de la decadencia, se manifiesta un filón realista que prolonga el espíritu crítico y la lección de la "gran tradición": es lo que denominará "realismo crítico" y opondrá al otro filón de la literatura contemporánea, el de las vanguardias. En las obras del "realismo crítico" descubre y valora ese proceso de tipificación estética que es para Lukács la esencia del arte narrativo, así como la perspectiva totalizante del mundo novelesco, capaz de iluminar por ello, más allá de las tendencias degradantes y mutiladoras de la realidad inmediata, el sentido histórico del mundo.

¿Kafka o Thomas Mann? Con estos dos nombres resumirá Lukács el dilema de la cultura en la sociedad capitalista contemporánea. El autor de *La montaña mágica* le parece el exponente por excelencia del "realismo crítico". Con el nombre de Kafka simboliza la actitud y el arte de las vanguardias y la literatura experimental. Sobre éstas, Lukács mantuvo siempre un juicio sustancialmente negativo, aunque

se hiciera, en los últimos años, más articulado y diferenciador. La literatura de vanguardia (bajo esta denominación genérica incluye, para citar a los más notables, a Proust y Musil, a Joyce y Beckett, además de Kafka) representa la prolongación y la exasperación de aquellas tendencias antirrealistas cuyos primeros síntomas había captado en Flaubert. Subjetivismo y naturalismo, realismo en el detalle y pérdida de la perspectiva global, formalismo y visión angustiada del hombre en un mundo sin historia: todos estos componentes se cristalizan en la vanguardia. El carácter antirrealista de ésta no significa que la realidad contemporánea no halla eco en sus obras: "Como todas las formas literarias, las de la vanguardia reflejan la existencia histórica y social aunque –como ya lo dijimos y lo repetiremos más de una vez– se trata de un reflejo fundamentalmente desfigurante y desfigurado" (Lukács, Landsberg, Savage, 1961, 38) Dada esta "defiguración" que le es inherente, la vanguardia no puede ser portadora de aquella *humanitas* que es esencial en toda literatura verdadera. Aunque en los últimos años se tornó más concesivo, admitiendo que ciertas técnicas y procedimientos narrativos experimentados en algunas de las novelas más conspicuas del siglo XX podrían ser reutilizados como medio de configuración artística *(El largo viaje* de Semprún señalaba, para él, un ejemplo logrado), Lukács se negó siempre a colocar la alternativa entre realismo y vanguardia en el plano de las "formas". Se trataba de una

cuestión de perspectiva, de donde se volvía, como en un círculo, a la totalidad y a la teoría de la tipificación literaria. En el fondo, una estética de la identificación y de la catarsis, como es la de Lukács, no podía ser sino reticente ante aquellas formas orientadas a producir la distancia y el extrañamiento

Adorno: La Estética de la negatividad

Sería difícil proporcionar una visión a la vez global y esquemática de la teoría del arte de Theodor W. Adorno. No sólo por el modo en que ella está entretejida con una concepción de la sociedad y de la historia que remite, más allá de las propias elaboraciones de Adorno, a la constelación intelectual conocida como Escuela de Frankfurt[74] sino también por el carácter del discurso mismo tal como aparece sobre todo en *Teoría estética,* obra en la que culmina la larga reflexión del autor sobre las cuestiones artísticas.[75] La forma de ese discurso, deliberadamente buscada, porque para Adorno el modo de la exposición no es un asunto externo a la materia de que trata, está construida precisamente para sustraerse al espíritu sistemático. Pese a lo que su título pueda sugerir, la *Teoría estética* no contiene una teoría en el sentido habitual de la palabra y la exposición se despliega según la marcha libre del ensayo, tal cual Adorno la definiera en "El ensayo

como forma" (1962, 35-6): "El ensayo desarrolla los pensamientos de modo diverso del que sigue la lógica discursiva. No los deriva de un principio ni los infiere de coherentes observaciones particulares. *Coordina los elementos en vez de subordinarlos"* (subrayado nuestro) Esa forma paratáctica, que le confiere un estilo característico a los escritos del autor, constituye una elección literaria arraigada en la convicción de que toda construcción sistemática, que encadena causalmente las proposiciones derivándolas una de otras (subordinándolas), tiende a la cosificación, a la liquidación de la particularidad: es totalitaria. De modo que la estructura ensayística y fragmentaria, así como el discurso paratáctico, que a menudo coordina proposiciones antitéticas, representan, inextricablemente, una opción teórica, ética y literaria. En el caso de la estética, esa opción está reclamada, por decirlo así, por la "cosa" misma en tanto para Adorno las obras de arte constituyen uno de los últimos refugios de lo particular en una sociedad que todo lo equipara y uniforma según la lógica del tráfico universal de mercancías.

Tomaremos entonces únicamente algunos temas de la reflexión adorniana sobre el arte y un aforismo de *Mínima moralia* puede servirnos de punto de partida: "En un texto filosófico todas las frases debieran estar a la misma distancia del centro" (1975, 79) Ahora bien, si consideramos no sólo la *Teoría estética* sino el conjunto de escritos sobre el arte, entre

ellos los que tratan específicamente de literatura, ¿cuál es el centro en torno al que giran las proposiciones de Adorno? El centro del pensamiento estético de Adorno es la situación problemática del arte en la sociedad contemporánea. Hacia este punto convergen las reflexiones sobre el presente, los análisis concretos de obras determinadas, así como las consideraciones sobre el pasado y la historia del arte. El *totum* en el cual Adorno sitúa el análisis de la particularidad huidiza e incierta de la obra de arte es el de la sociedad y la cultura modernas, modernidad que nace con el ascenso de la burguesía y el triunfo del capitalismo, en cuyo interior la riqueza ha tomado la forma general de mercancía. Pero del ciclo histórico de la modernidad es sobre todo su último capítulo, el de la sociedad occidental contemporánea, el que ha atraído de manera dominante las preocupaciones teóricas de Adorno, especialmente después de la experiencia traumática del nazismo, el *monstrum horrendum,* junto con el stalinismo, para todos los pensadores de la Escuela de Frankfurt.

La sociedad contemporánea, o el "mundo administrado", según la terminología de la "teoría crítica", es la del capitalismo tardío, que ha dejado muy atrás la era del liberalismo y la libre competencia. En ella, el "principio del intercambio" y el mercado, inherentes a la forma mercancía, habrían triunfado plenamente, invadiendo todas las esferas de la vida, incluidas las zonas aparentemente más reservadas

de lo privado. Esta universalización de la mercancía significa que el valor de cambio rige las relaciones entre los hombres y las de éstos con el mundo, lo que degrada toda actividad y sentimiento humanos al rango de mercancías. La lógica del intercambio traduce, o mejor dicho, mediatiza todo en términos del valor de cambio, aun las manifestaciones aparentemente más espontáneas o inmediatas del afecto, al punto que las cosas son buscadas porque pueden intercambiarse por otras, y no en virtud de su valor de uso, esto es de sus cualidades. "A nadie se le ocurre, escribe Adorno, que pudiera realizarse cualquier clase de servicio no expresable en valor de cambio... El provecho siempre propio, inmediato, del acto de cambio, o sea lo subjetivamente más limitado, prohíbe la expresión subjetiva. La explotabilidad, a priori, de la producción consecuentemente regulada por el mercado, tolera que la espontaneidad sea conforme a ella, pero en modo alguno conforme a la cosa" (1975, 214)

La tendencia a la racionalización burocrática, que Max Weber consideraba intrínseca a la sociedad moderna, alcanza su plenitud, para Adorno, en la era del capitalismo tardío. Esta *ratio* formalista e instrumental, que se aplica a los medios sin interrogarse por la racionalidad de los fines, tiene una afinidad orgánica con el "espíritu" del mundo de las mercancías: "El pensar en equivalentes produce por sí mismo algo tan fundamentalmente emparentado con la racionalidad

administrativa como la conmensurabilidad de todos los objetos, que da lugar a poderlos subsumir bajo categorías abstractas. Las diferencias cualitativas entre dominios distintos tanto como dentro de cada dominio singular quedan discriminadas, con lo que disminuye también su resistencia frente a la administración" (1971, 73) En el "mundo administrado", la racionalidad y la organización burocrática se han vuelto generales, produciendo individuos "socializados" para que funcionen como apéndices indiferenciados del sistema y su reproducción. La autonomía, la espontaneidad y el espíritu crítico, valores de la cultura burguesa que todavía hallaban espacio de manifestación en el estadio liberal del capitalismo, prácticamente no tienen condiciones de existencia dentro de la totalidad sin fisuras que constituye el capitalismo organizado. De ahí que Adorno invierta, un poco paródicamente, la célebre fórmula de Hegel de que la verdad es el todo. "La totalidad, escribe en *Minima Moralia,* es lo no verdadero" (1975, 53)

Dos tradiciones intelectuales aparecen conjugadas en esta visión del capitalismo: la del marxismo, pero según la interpretación que Lukács ha hecho de él en *Historia y conciencia de clase,* por un lado, y Max Weber, por otro. De este último, ha tomado no sólo el tema del vínculo entre capitalismo y racionalidad burocrática, sino también mucho de su visión trágica sobre el destino de la modernidad

occidental. La deuda intelectual con el marxismo y sobre todo con Lukács aparece claramente en la idea del carácter antagónico que tienen fuerzas productivas y relaciones de producción bajo el capitalismo, en la traducción sociológica de algunas categorías de la dialéctica hegeliana (como la de mediación, por ejemplo) y en el lugar central otorgado a U forma mercancía. Para Adorno, quien sigue en esto a Lukács, la mercancía no es únicamente una categoría fundamental para el análisis de la economía capitalista, sino también para aprehender las formas de la subjetividad engendradas por el dominio del mercado.

Ahora bien, del legado de *Historia y conciencia de clase,* Adorno rechaza el principio teórico capital de esa obra que es el de "totalidad", como clave para captar la verdad del mundo histórico y social. Para Adorno, afirmar que la verdad radica en el todo equivale a postular el principio idealista de la identidad y hacerse cómplice de un sistema cuyo espíritu totalitario es hostil a lo particular. No se trata dé prescindir de la referencia al *totum* social entendido como conjunto de relaciones pertenecientes al mundo real, sino de la idea de que la totalidad sea la portadora del sentido. En el "mundo administrado" el todo es lo falso. Otro punto en el que Adorno se aparta, y aquí más enérgicamente, de la perspectiva lukacsiana es el relativo a la existencia, dentro de la sociedad capitalista avanzada, de una clase-sujeto que represente tanto

la oposición al sistema como la esperanza de su superación. La revolución ha fracasado (la sociedad soviética no ha hecho más que realizar bajo fomas brutales las tendencias burocráticas y autoritarias ya inscriptas en las estructuras de la sociedad capitalista) y el proletariado se ha integrado al "mundo administrado". Si la crítica de la sociedad contemporánea evoca y reclama otra sociedad, la sociedad "reconciliada" de los hombres entre sí y con la naturaleza, ese mundo no existe ni existen en el presente las premisas prácticas para su emergencia. La dialéctica adorniana, como dice Zima, "sólo conoce la utopía histórica. La posibilidad de realización de tal utopía está actualmente cerrada. Esta situación determina la paradoja de la negación, de una negación que no es afirmación, sino negación de lo que es" (1976, 86)

En esa paradoja y como parte de ella se inscribe la estética de la negatividad. Para Adorno, la obra de arte presenta un doble carácter, instancia autónoma y hecho social, y esta duplicidad le es constitutiva. "El arte, escribe, es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. Los grandes poemas épicos que aún hoy sobreviven al olvido fueron confundidos en su tiempo con narraciones históricas y geográficas" (1971 a, 16 7) En virtud de su autonomía, la obra de arte se distancia del mundo empírico y de las coerciones de la práctica, colocándose frente a ellos como diferente. Pero la autonomización artística, que corresponde

plenamente al concepto de lo estético, no es un dato, sino un resultado histórico, un llegar a ser en condiciones determinadas: "Antes de la emancipación del sujeto el arte fue sin duda, en cierto sentido, más cercanamente social de lo que fue después. Su autonomía, su robustecimiento frente a la sociedad, es función de la conciencia burguesa de libertad que, por su parte, creció juntamente con las estructuras sociales. Antes de formarse esa conciencia, el arte estaba ya en contradicción con el poder social y su prolongación en las mores, pero no era todavía un para sí" (1971 a, 95) En la dialéctica del "en sí" al "para sí", para continuar con la figura hegeliana empleada por Adorno, la obra de arte se ha desprendido de las funciones religiosas y ceremoniales donde se hallaba incluida, reivindicando su autonomía frente a toda tutela exterior. La conciencia de la autonomía del arte es, pues, una configuración moderna. Pero únicamente desde esta configuración es posible pensar aquello que en el arte siempre se opuso a la servidumbre.

El arte es también *fait social* y por ello heterónomo: es una fuerza productiva de la sociedad y su existencia presupone la división del trabajo, en primer término la separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual que constituye la matriz de la cultura. La obra de arte se halla así encadenada al mundo empírico de donde toma, por otra parte, sus materiales. Pero no únicamente en virtud de su procedencia

ni por el origen social de sus materiales, el arte muestra su socialidad. "El arte es algo social, escribe Adorno, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo". La obra de arte afirma su autonomía por mediación de su configuración formal. La "ley formal" es tal vez la categoría central de la estética adorniana; es únicamente a través de ella, y no a través de los contenidos sociales manifiestos, cómo se puede descifrar el "contenido de verdad" (lo que dice sobre el mundo) de una obra.

Autonomía y heteronomía constituyen, pues, una antítesis y de esa antítesis vive, por decirlo así, el producto artístico digno de ese nombre. La fetichización de la autonomía, tal como aparece, por ejemplo, en el programa de l´art pour l´art, comporta la ceguera ideológica respecto de las condiciones de existencia de la obra artística y acaba por neutralizarse en una sociedad donde todo tiende a ser neutralizado. Por el contrario, si reniega de la autonomía buscando una comunicación directa con el mundo social, como proponen los partidarios del arte social o comprometido, la obra de arte se pliega al lenguaje falsamente inmediato del mercado o al lenguaje autoritario de las burocracias políticas. Son los estereotipos de la industria cultural o los clisés de partido los que toman la palabra. Negándose a la comunicación inmediata y afirmando su autonomía por medio de la elaboración formal, la obra de

arte se resiste a ser integrada pacíficamente en el universo de las mercancías.

Para aclarar el significado estético que Adorno le atribuye a la negatividad, permítasenos una larga cita sobre la posición de la poesía lírica en el mundo actual (un género que el autor considera moderno por excelencia): "Ella (la lírica) implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincracia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial" (1962, 56)

En este párrafo está contenido, *in nuce,* lo que podríamos llamar la poética de Adorno: la literatura resiste la

codificación que reina en el mundo moderno "constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio", es decir en la intransigencia de su "ley formal"; esa resistencia, en su pura negatividad, evoca la "sociedad reconciliada", donde los hombres se hayan liberado de la dominación de unos por otros y donde la naturaleza no sea mero objeto de explotación. La poesía no evoca este mundo "positivamente", sino más bien como ausencia de un "otro" diferente respecto del mundo dado. En una sociedad que tiende a anular toda diferencia en el intercambio general de mercancías, la obra de arte proclama la diferencia y se afirma, aunque precariamente, como esfera cualitativa.

De ahí que, para la aprehensión del "contenido social" de una obra literaria sólo sea adecuado un procedimiento inmanente. No se trata de proyectar desde afuera conceptos sociales preconstituidos porque a esta operación reductora la obra no se revelaría en su particula-ridad. Nada "que no esté en las obras, que no sea parte de su propia forma, legitima la decisión acerca de lo que el contenido de ellas, lo poetizado mismo, representa socialmente. Determinar esto exige ciertamente tanto un saber de la interioridad de la obra de arte cuanto de la sociedad que le es exterior. Pero este saber no es constructivo más que cuando se redescubre a sí mismo en el puro entregarse a la cosa" (1962, 55) Podría decirse que Adorno insinúa una semántica de la figuración artística, pero,

al menos en lo que concierne a la literatura, esto sólo puede captarse como insinuación. Por otra parte, aunque Adorno retoma y emplea con frecuencia la pareja tradicional de forma y contenido, ninguno de los dos es unívocamente definido. Contenido, tema, material, aparecen alternadamente opuestos a forma, configuración, estilo o técnica, como si los términos antes que conceptos constituyeran constelaciones conceptuales. "El pensamien-to teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números" (1975, 166) Lo que resulta inequívoco es que el lado de la forma, por decirlo así, lleva la huella del trabajo social y de la reflexión: no hay forma artística sin separación, selección y rechazo de aquello que se presenta como material, incluidas las formas precedentes que se han tornado disponibles para un nuevo trabajo de la forma.

Captar el "contenido de verdad" encerrado en una obra no es captar su ideología. La ideología es el fracaso, lo no logrado del objeto artístico. Para Adorno, que sigue en esto la tradición del marxismo occidental, ideología es sinónimo de "falsa conciencia", pero su vigencia en la sociedad contemporánea ya no puede ser atribuida a una clase, como en la era del capitalismo liberal, sino al funcionamiento de la sociedad como un todo e incluye en sus efectos al conjunto

de sus miembros: "La ideología es hoy la sociedad como fenómeno" (1962 a, 24) Entre esa sociedad total y la conciencia como ideología no hay prácticamente distancia y ambas son momentos de una unidad frente a la cual pierde relevancia la distinción marxista entre estructura y superestructura. La ideología no tiene siquiera ya la forma de una teoría, es lo evidente, lo que va de suyo y, por ello, la identificación con lo dado. El trabajo artístico no escapa sino raramente a la contaminación del *logos* omnipresente de la ideología y sus productos están siempre expuestos a ser recuperados por la máquina niveladora de la industria cultural. Esta, que toma a su cargo la administración del tiempo libre, suministrando los objetos del esparcimiento espiritual, estandariza todos los productos al imprimirles el carácter de mercancías y neutraliza sus diferencias o las convierte en variantes de una oferta multicolor.

De modo que la autonomía de la obra de arte, condición de su verdad, no está garantizada de antemano y de una vez para siempre; debe ser permanentemente producida como instancia autónoma, es decir distanciada de lo dado inmediato. El "contenido de verdad" de una obra sólo puede surgir de la negación determinada de una sociedad determinada: contenido de verdad y espíritu crítico convergen. Pero obras que ejercieron una función crítica en la época de su aparición, pueden neutralizarse cuando surgen

nuevas relaciones sociales y, sobre todo, cuando se incorporan al panteón de la cultura consagrada. Esta neutralización de su valor crítico no puede menos que afectar a los procedimientos formales de la configuración artística. La negatividad no opera, pues, únicamente frente a la realidad empírica sino también frente al legado de la tradición. En una sociedad como la actual, el novelista no puede ser indiferente a la circunstancia de que el reportaje, el informe científico y los medios de la industria cultural, como el cine, le han arrebatado a la narración literaria muchas de las tareas (y de los recursos) que habían caracterizado a la novela realista. Sólo renunciando a un lenguaje y a una forma compositiva que suscite la ilusión de lo real y de la comunicación inmediata, puede la novela "seguir fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas" en un mundo en que todo es "mediato" y los hombres "están desgarrados los unos de los otros y cada cual de sí mismo" (1962, 47)

No es difícil percibir en los temas de la estética adorniana que hemos expuesto la afinidad que guardan con las poéticas de las vanguardias literarias del siglo XX. La experimentación literaria, el rechazo de la tradición y la búsqueda incesante de lo "nuevo" no sólo está en el espíritu de la modernidad, cuyo primer poeta fue Baudelaire, sino que señala la vía del desarrollo de las fuerzas productivas

estéticas. En este sentido, Adorno invierte, como un espejo, el cuestionamiento de Lukács por el abandono de las formas épicas de la novela. La virtud de escritores como Kafka, Joyce o Musil, radicaría justamente en ese abandono, en tanto no harían sino denunciar que la posibilidad misma de narrar se halla comprometida en el "mundo administrado". Asimismo, la obsesión por, el lenguaje y por la forma que recorre la literatura occidental desde Flaubert hasta nuestros días, pondría de manifiesto en la literatura digna de ese nombre la resistencia a la manipulación inmediata del mercado.

Goldmann: "Visión del mundo" y Clases Sociales

De los cuatro autores que se incluyen en este capítulo, quien asumió de manera explícita y programática la elaboración de una sociología de la literatura (y de las obras de la cultura, en general) ha sido Lucien Goldmann. Y aunque no la formuló expresamente, una estética de filiación hegeliana es inescindible de su sociología. Goldmann, sin duda el discípulo más importante de Lukács dentro de la cultura occidental, sólo reivindicaría como plataforma de sus propias investigaciones, un grupo de obras pertenecien-tes al período juvenil de Lukács: El

alma y las formas, Teoría de la novela e *Historia y conciencia de clase*. En el Lukács de estos escritos (y sobre todo en *Historia y conciencia de clase,* en cuya clave lee a los otros), reconoce el punto de partida para el estudio y la comprensión sociológicos de las "formas" de la conciencia, tarea que constituye el eje de la obra goldmanniana. De aquel patrimonio intelectual extraerá también su versión del marxismo y el principio de que únicamente el concepto de totalidad puede tornar inteligible el mundo histórico-social y sus productos.

Le dieu caché, un largo estudio sobre la "visión trágica" en Pascal y Racine, ocupa el centro de la obra de Goldmann, pero se halla rodeada, por decirlo así, por una amplia constelación de escritos teóricos y metodológicos, investigaciones filosóficas y literarias en los que reaparecen de manera casi constante los principios y temas de lo que denominó "estructuralismo genético". Aunque suele llamar método a su concepción ("El método del estructuralismo genético en historia de la literatura" es el título de uno de sus trabajos), no se trata de un método en el sentido que éste suele tener en la sociología empirista, es decir como conjunto de procedimientos instrumentales diferenciados del cuerpo de la teoría. En el "estructuralismo genético", teoría y método se reflejan mutuamente y la exposicón del método as el desarrollo de la teoría y viceversa. El estudio de las obras

filosóficas y literarias con arreglo a dicho método es para Goldmann la proyección "regional" de una teoría general de los hechos del mundo humano: "El análisis estructuralista-genético en *historia de la literatura* no es más que la aplicación a este terreno particular de un método *general* que, en nuestra opinión, es el único válido en las ciencias humanas" (1964, 221) La premisa de ese método general es que los actos, individuales o colectivos, del hombre tienden, por una cualidad intrínseca y específica,, hacia la totalidad, es decir, constituyen respuestas globales y más o menos coherentes a situaciones dadas. Además, los hechos del mundo humano, a diferencia de lo que ocurre con los procesos del mundo de la naturaleza, son *significativos,* porque están siempre dotados de sentido (significado y sentido son, para Goldmann, intercambia-bles) De ahí la funcionalidad del concepto de *estructura significativa* para aprehender en su dimensión específica los actos y los productos del comportamiento humano.

¿Cómo se desarrolla el método en el sector particular de las obras literarias, filosóficas y artísticas? El punto de partida no puede ser otro que el conjunto empírico de escritos (la obra de un autor) que la investigación tiene por objeto conocer según su significación más o menos coherente. Pero ese conjunto de textos sólo excepcionalmente presenta un carácter unitario y homogéneo. "Ante todo, ¿cómo delimitar

esta obra? ¿Es todo lo que el autor estudiado ha escrito comprendidas las cartas, los borradores y las publicaciones póstumas? ¿Es sólo lo que publicó o destinó a la publicación?" (1979, 19) Homogeneizar la obra, separando lo esencial de lo accesorio, por medio de una serie de operaciones inmanentes que permitan captar la coherencia mayor o menor del conjunto de los escritos, es la primera tarea del método estructuralista genético en el estudio de la literatura. El postulado de la coherencia no es para Goldmann únicamente un criterio de unificación de textos diversos o, incluso, de un solo texto cuyas partes deben integrarse como miembros de un todo, sino también un postulado de valor estético: "El sentido válido es el que permite reencontrar la coherencia íntegra de la obra, a menos que esta coherencia no exista, en cuyo caso... el escrito estudiado carece de interés filosófico o literario fundamental" (1979, 22) Ahora bien, la coherencia cuya ley se busca aprehender es la de una estructura, la estructura significativa, totalidad inscripta en los textos aunque no sea evidente a primera vista, y que puede incluir en su interior la contradicción, como la que desgarra, por ejemplo, la "visión trágica".

La clave de esa estructura más o menos coherente no pueden proporcionarla ni las intenciones del autor ni su configuración psicológica. Ellas sólo pueden dar cuenta de aspectos periféricos y contingentes de una obra. Las mismas

limitaciones encuentran las tentativas que buscan el marco explicativo de un escrito literario en la biografía del escritor. La explicación psicológica y biográfica, que Goldmann atribuye a las posiciones empiristas, sucumben ante el dato inmediato (la persona del creador) y se enfrentan con la dificultad, prácticamente insoluble, de reconstruir el conjunto complejo y heterogéneo de determinaciones que han intervenido en la constitución del individuo-escritor. "Porque... la estructura psicológica es una realidad demasiado compleja para que se pueda analizar a la luz de tal o cual grupo de testimonios relativos a un individuo que ya no vive o a un autor que no se conoce directamente o, incluso, fundándose en el conocimiento intuitivo o empírico de una persona a que se está ligado por lazos de amistad más o menos estrechos" (1964, 223) Además, ¿cómo insertar la coherencia de una obra en una historia biográfica que necesariamente se presenta como poco unitaria, dada la diversidad de contingencias y situaciones por las que ha debido atravesar? ¿Cómo presuponer, entonces, la unidad de una conciencia? Por su parte, las corrientes "emanatistas", aquellas que, como las de inspiración romántica, atribuyen las creaciones artísticas a instancias supraindividuales (el espíritu del pueblo, el alma de una nación, etc.), escapan a las dificultades del empirismo forjando sujetos colectivos de naturaleza especulativa y metafísica.

La estructura significativa que subyace y le da sentido a una obra no puede explicarse poniéndola en relación con la personalidad del autor ni con la totalidad social, cuya unidad sería también un falso presupuesto. La superación de las alternativas precedentes sería insertar la estructura significativa de la obra en el marco de unidades sociales cuya estructura es mucho más fácil de aclarar: los grupos y las clases de una sociedad dada. "En esta perspectiva, las relaciones entre la obra verdaderamente importante y el grupo social que –por mediación de su creador– resulta *ser, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación,* son del mismo orden que las relaciones entre los elementos de la obra y su conjunto. Tanto en un caso como en otro, nos encontramos ante relaciones entre los elementos de una estructura comprensiva y la totalidad de ésta, relaciones que son, a la vez de tipo comprensivo y explicativo" (1964, 228) El instrumento conceptual que permite articular la estructura de la conciencia de un grupo o de una clase con la estructura significativa de la obra (que es también la "forma" de una conciencia), es el de *visión del mundo.* Goldmann retoma esta noción de Dilthey para fundirla con el concepto lukacsiano de "conciencia posible" y hace de ella una de las herramientas básicas de su sociología de la producción intelectual. Las visiones del mundo son formas o estructuras mentales de carácter colectivo cuya infraestructura radica en las clases sociales. A través de la

visión del mundo correspondiente, una clase da forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Son, por decirlo así, proyectos de sociedad conservadores o revolucionarios según las clases y según las diferentes coyunturas.

Estos tipos de conciencia colectiva, aunque se hallan determinados por las condiciones de existencia objetivas de un grupo y por su lugar dentro de la totalidad social, no se confunden con la conciencia inmediata y empíricamente registrable de sus miembros. Entre la "conciencia posible" (la visión del mundo) de una clase, coherente y homogénea, y su conciencia real sólo raras veces, en momentos históricos excepcionales, existe plena coincidencia. La visión del mundo, entonces, no puede ser meramente derivada del conjunto de representaciones cuya unidad sería, en la mayoría de los casos, únicamente tendencial, sino que debe ser conceptualmente "construida" y controlada por medio del análisis objetivo de la estructura social global y de la inserción que en ella tiene la clase considerada. Por otra parte, el estudio y la confrontación de diferentes visiones del mundo, una tarea esencial para lo que Goldmann llama "sociología del espíritu", mostraría que el número de aquéllas, si se atiende a su estructura esencial, es limitado. De ahí que la obra de Pascal y la de Kant, dos pensadores pertenecientes a universos históricos y sociales muy

diferentes, puedan ser portadoras de la misma visión del mundo, la que Goldmann denomina "visión trágica". De modo que las visiones del mundo son también estructuras significativas, pero de un carácter y de un alcance mucho más inclusivo que el que puede desprenderse de la investigación inmanente de la obra literaria. En este marco, si bien el escritor no puede asumir el papel de clave explicativa de la obra, tiene sí el lugar del individuo "representativo": "El escritor importante es precisamente el individuo excepcional que consigue crear en cierto campo, el de la obra literaria... un universo imaginario, coherente o casi rigurosamente coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo; en cuanto a la obra, resulta más mediocre o más importante a medida que se aleja o se aproxima a la coherencia rigurosa" (1964, 227)

Si hasta aquí la exposición lineal del estructuralismo genético nos ha llevado a definir como pasos sucesivos y delimitados los que son en Goldmann "momentos" de un proceso en círculo, podemos ahora desandar un poco la marcha. La estructura significativa de la obra remite a la visión del mundo con la que guarda correspondencia, pero la configuración de esta última permite recortar mejor, dentro del conjunto empírico de escritos considerados, las líneas de coherencia de la obra, separando lo esencial de lo accesorio. A su vez, la coherencia y la unidad de la visión del mundo de

una clase aparecen en la conciencia real de ésta únicamente como tendencia, mientras que las grandes obras literarias "realizan" en el plano imaginario las virtualidades implicadas en la visión del mundo. Para Goldmann, como para Hegel y Lukács, la obra de arte torna sensible la Idea (en este caso la forma o la estructura de la conciencia posible de clase), por ello los grandes textos literarios constituyen una vía de acceso insustituible a la comprensión y el conocimiento de las visiones del mundo.

¿Cuál es el tipo de relación entre la estructura significativa de una obra singular y la visión del mundo correspondiente? Goldmann critica el punto de vista de la sociología literaria "contenidista" que concibe a la obra literaria como reflejo o expresión de los contenidos de determinada conciencia social. Esta concepción puede resultar operativa cuando se ocupa de textos de mediocre nivel artístico, donde el escaso talento creador del escritor se manifestaría precisamente en la tendencia a la reproducción de los aspectos inmediatos de la realidad social y la conciencia colectiva. Pero se revela torpe e infecunda cuando se trata de abordar las grandes creaciones de las que no permite aprehender lo esencial, que es también su dimensión específicamente literaria. "En este aspecto, el estructuralismo genético ha representado un cambio total de orientación, siendo precisamente su hipótesis fundamental que el carácter

colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las es*tructuras* del universo de las obras son homólogas a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales o en relación intelegible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de mundos imaginarios regidos por esas estructuras, el escritor tiene una libertad total. La utilización de su experiencia individual para crear estos universos imaginarios es, sin duda, frecuente y posible, pero, de ninguna forma, esencial, y su puesta en claro no constituye más que una tarea útil, pero secundaria del análisis literario" (1964, 226) En la formulación de esta hipótesis, Goldmann le confiere al término estructura una acepción que equivale a algo, más que la reafirmación del punto de vista de la totalidad o al sentido genérico de conjunto cuyas partes son interdependientes y cuyas cualidades, en tanto conjunto, son irreductibles a las de sus partes aisladas. Estructura, en este caso, tiene el mismo sentido que el término "forma" en los escritos juveniles de Lukács. En los trabajos de ese período premarxista, Lukács considera que las visiones del mundo no sólo expresan determinada actitud ante la vida, sino también formas y existen como formas, que son el *a priori* de toda creación artística; la configuración formal de las obras constituye la dimensión verdaderamente social de la literatura (un eco de esta idea está presente también en Adorno) En Goldmann, el término estructura reasume este sentido par-

ticular de forma y designa así el modo de configuración de la conciencia de clase o visión del mundo. De ahí que sea en el nivel de las estructuras donde haya que investigar las relaciones entre la obra y la visión del mundo y que esta relación tenga el carácter de una homología entre esquemas formales, porque la obra no reproduce la realidad o una experiencia inmediata de ella, sino un modo de enfrentar el mundo que tiene su equivalente estructural en determinada conciencia de clase. La visión del mundo funciona como matriz o esquema estructural cuya "actualización" literaria puede adoptar realizaciones concretas muy diversas. Por ello, obras muy diferentes entre sí en el plano de sus contenidos pueden estar articuladas por la misma visión del mundo.

Este es el tipo de relación que Goldmann establece entre los *Pensamientos* de Pascal y el teatro raciniano, por un lado, y la "visión trágica" (según la variante particular representada por la teología jansenista) y la nobleza de toga, por otro. La *forma mentis* que Goldmann denomina visión trágica se caracteriza porque la contradicción que la corroe resulta insuperable: "El hombre es grande y pequeño. Grande por su conciencia, su exigencia de totalidad y de absoluto; pequeño por la insuficiencia de sus fuerzas para realizar esta exigencia. Una `caña', pero una `caña pensante'. La única grandeza humana es el rechazo del compromiso y la creencia en la existencia de un Dios y de una eternidad que no son

seguros" (1967, 105) La visión trágica, en su esquema más general, puede incluir filosofías (y obras literarias y artísticas) diferentes entre sí por otros aspectos, como lo son, por ejemplo, la de Pascal y la de Kant. El antagonismo que desgarra a estas dos filosofías se explicaría por la imposibilidad de realizar sus exigencias universales y abstractas en un mundo que nada tiene en común con el Dios de Pascal y la *universalitas* de Kant. Ahora bien, la visión trágica actualizada en los *Pensamientos* y en las tragedias de Racine, y que puede ser desprendida por un análisis inmanente de los textos, posee una correspondencia estructural con la fracción más radical del movimiento jansenista. La prosecución del análisis permitiría determinar la clase social cuya situación se corresponde con la visión trágica y a partir de la cual ésta se engendra: la nobleza de toga, en el cuadro económico, social y político de la monarquía absoluta en Francia durante el siglo XVII. Vinculada al tercer Estado por sus orígenes burgueses, por un lado, integrada al aparato estatal monárquico y "ennoblecida", por otro; en una relación ambigua frente a la nobleza de corte, con la que compite, debatiéndose entre la fidelidad a la monarquía y su oposición a un monarca que la debilita crecientemente, la nobleza de toga proyecta en la visión trágica el máximo de su conciencia posible. La situación social paradójica de esta fracción burocrática de la nobleza encuentra sus teóricos en los teólogos

de Port Royal y su visión del mundo alcanza en los *Pensamientos* de Pascal y en el teatro raciniano la traducción (homológica) más coherente.

Este conjunto de hipótesis, que nosotros hemos reducido aquí a su esquema esencial, es el que Goldmann pone a prueba en su obra más importante, *Le dieu caché,* anudando diferentes niveles de análisis, desde el establecimiento mismo del corpus al examen de las estructuras y las tendencias globales del mundo social. El encadena-miento concreto del método permitiría superar la vieja querella entre *comprensión* (inmanente) y explicación (trascendente) en el estudio de las obras de la cultura y en el campo de las ciencias humanas, en general. El estructuralismo genético presenta "la doble ventaja de concebir desde el principio de manera unitaria el conjunto de los hechos humanos y, además, ser a la vez comprensivo y explicativo, ya que la puesta en clave de una estructura significativa constituye un proceso de *comprensión,* mientras que su inserción en una estructura más vasta es, respecto de ella, un proceso de *explicación.* Por ejemplo, poner en claro la estructura trágica de los *Pensamientos* de Pascal y del teatro de Racine es un proceso de comprensión; insertarlos en el jansenismo extremista, despejando la estructura de éste, es un proceso de comprensión con relación al último, pero de explicación respecto de los escritos de Pascal y de Racine; insertar el jansenismo extremista en la historia global del

jansenismo, es explicar al primero y comprender al segundo" (1964, 231), y así sucesivamente, en un círculo de círculos en que cada estructura significativa, parcial y abstracta si es tomada por sí sola, se torna concreta, en el sentido hegeliano, cuando se inserta en una estructura más vasta, siguiendo un proceso que apunta a la totalidad, una totalidad que, por otra parte, es el postulado primero del método. Ahora bien, este es el movimiento que permitiría dar cuenta de la *génesis* de las estructuras, dado que la más vasta funciona como matriz o esquema de donde se engendran las estructuras significativas que incluye.

Hay, sin embargo, un género literario cuya comprensión requeriría una modificación en el patrón general del estructuralismo genético: la novela. *Teoría de la novela* de Lukács y una obra muy posterior de René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca,* cuya problemática Goldmann encuentra muy afín a la primera, proporciona-rían las bases para la elaboración de una sociología de esta forma literaria. En el texto juvenil de Lukács, el centro de la novela como forma épica es la figura del "héroe problemático" y la historia que en ella se narra es la de la búsqueda "degradada" de valores auténticos en un mundo también "degradado". La escisión entre el héroe y el mundo es constitutiva del género (ya hemos visto, en el parágrafo sobre Lukács, que la unidad de ambos era constitutiva del *epos* clásico); el universo de la novela es el

espacio de esta laceración irreparable. "El héroe *demoníaco* de la novela es un loco o un criminal, en todo caso un personaje problemático, como ya se ha dicho, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista, y que han denominado `novela"' (1964, 27) Goldmann reasume la validez general de este esquema, así como la idea del vínculo orgánico entre novela y civilización moderna. Pero encuentra que, a diferencia de otras formas literarias, la estructura significativa de la novela no tiene correspondencia con ninguna visión del mundo de las clases que integran la sociedad burguesa. El concepto de homología estructural resulta también pertinente para la novela, pero ella no remite (excepto en el caso de la obra de Balzac) a ninguna conciencia de clase posible, sino a la realidad de un mundo social en que las relaciones entre los hombres están regidas por el valor de cambio: "En nuestra opinión, la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado" (1964, 24) Este mundo, donde los valores de uso (el lado cualitativo de las cosas y las personas) se halla dominado por el valor de cambio y no se accede a ellos sino por la mediación del mercado, es también un mundo

degradado. La homología morfológica se establece entre la "forma" de la vida en la sociedad burguesa y la "forma" del universo novelesco, pero sin la mediación de una visión del mundo porque la "búsqueda degradada" que es constitutiva de este género literario "parece expresar (y quizás sea éste el caso de una parte muy extensa del arte moderno en general) una búsqueda de valores que ningún grupo social defiende efectivamente y que la vida económica tiende a convertir en implícitos para todos los miembros de la sociedad" (1964, 28)

Para hallar una explicación a esta situación particular en que una forma literaria parece surgir y colocarse al margen de las formas de la conciencia colectiva, Goldmann propone algunas claves socio-históricas que guardan un fuerte parentesco con las tesis de T.W. Adorno. En primer lugar, la teoría de la cosificación, el topos clásico de todas las corrientes hegelo-marxistas y cuyo punto de partida es la amplificación lukacsiana del célebre parágrafo de El capital sobre los efectos fetichistas de la producción de mercancías. De acuerdo con ella, no sólo las relaciones entre los hombres tienden a asumir el aspecto de relaciones entre cosas, sino que también la conciencia se cosifica, convirtiéndose en reflejo pasivo de la vida económica. A este proceso de cosificación creciente no escapa ninguna clase, ni el proletariado, que desmintiendo la tesis de Marx (y de Lukács) ha dejado de ser en las sociedades occidentales el portador de la negatividad. En segundo lugar,

la subsistencia en la sociedad capitalista de individuos problemáticos, es decir de individuos que, sin lograr sustraerse enteramente a la mediación degradante del valor de cambio, no renuncian en su actividad y en sus obras a la búsqueda de valores auténticos: "Entre estos individuos se encuentran, en primer lugar, todos los creadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, hombres de acción, etc., cuyo pensamiento y conducta están regidos ante todo por la calidad de su obra, pero sin poder escapar totalmente a la acción del mercado y a la acogida de la sociedad cosificada" (1964, 31) La obra de esos creadores no remitiría a un grupo social homogéneo, sino más bien a un estado de descontento socialmente difuso y más afectivo que conceptualizado que constituiría la matriz del mundo novelesco (dado que, recuérdese, ninguna estructura significativa importante puede ser expresión de una experiencia exclusivamente individual) Con arreglo á estas claves, Goldmann propone estudiar el desarrollo de la novela occidental moderna paralelamente al curso y a las etapas de la sociedad capitalista, desde aquellos ejemplares del género descriptos por Lukács, cuyo centro es el "héroe problemático", hasta sus formas contemporáneas, en que el "héroe", como en las novelas de Robbe-Grillet, ha desaparecido completamente.

Galvano della Volpe: La Clave Semántica del Discurso Poético

Dos rasgos notables separan la problemática estética del italiano Galvano della Volpe de las que hemos expuesto hasta aquí bajo la denominación general de estéticas sociológicas. Mientras que, desde Lukács a Goldmann, los temas de la filosofía y la estética hegeliana aparecen como constitutivos de sus respectivas orientaciones (en el caso de Adorno, la relación con Hegel está problematizada pero en modo alguno es insignificante), della Volpe se sitúa en una posición decididamente antihegeliana, consecuente con la lectura que habría de proporcionar del legado teórico de Marx y de su método, definido como "dialéctica científica". Para della Volpe, quien buscó fundamentarlo largamente sobre todo en su obra más ambiciosa desde el punto de vista epistemológico, la *Logica come scienza positiva*, Marx forma parte de la tradición intelectual que, desde Aristóteles a Galileo, se opone a la de la dialéctica especulativa e idealista, que se remonta a Platón y culmina en Hegel. El materialismo histórico sería la proyección en el campo de las ciencias sociales del espíritu galileano propio de las ciencias experimentales modernas; habría unificado el sistema del saber al fundar una teoría y un método para el conocimiento del mundo social no menos rigurosos que los que rigen el estudio del mundo

natural. El modelo epistemológico dellavolpiano, centrado sobre el concepto de "abstracción determinada"[76] y el criterio de la verificabilidad empírica de las proposiciones teóricas, hallarían expresión también en su obra estética más importante: Critica *del gusto* (1966), no sólo por el carácter de las tesis allí expuestas, sino también porque su exposición va permanentemente acompañada de análisis "experimentales" de textos literarios, que funcionan como instancias de verificación y control de los postulados teóricos.

La incorporación de la lingüística saussuriana y de su reelaboración por el Círculo de Copenhague, es el otro rasgo distintivo de la problemática estética dellavolpiana, aparte de su resuelto antihegelianismo. Esta apertura hacia la lingüística es anterior al auge del estructuralismo en la teoría literaria (la primera edición italiana de Crítica *del* gusto es de 1960) y della Volpe hace de ella un uso teórico diferente del que se tornaría dominante desde la segunda mitad de la década del 60. La lingüística no asumió para él ni el carácter de disciplina "piloto" en el campo de las ciencias sociales ni el de fuente de modelos para el análisis literario; los desarrollos de la lingüística, sobre todo en la variante glosemática, son para della Volpe adquisiciones fundamentales para captar la "clave semántica" del discurso (no sólo del literario), pero los resitúa dentro de un marco epistemológico más amplio. La conciencia de la peculiaridad lingüística de las obras literarias permitiría

no sólo distinguir el uso estético de la lengua de sus otros usos, sino también superar la idea indeterminada de "arte" en general, diferenciando las artes en función del medio semántico (no necesariamente lingüístico) específico de cada una de ellas.

En el área particular de la literatura, della Volpe aspira a fundar una poética, es decir una teoría del arte literario, a la vez rigurosa desde el punto de vista conceptual y sensible a la diversidad empírica de los textos. Para ello la primera tarea crítica radicaría en superar la antinomia, cuya matriz moderna está en la ideología estética del romanticismo, que opone imaginación y fantasía, resortes de lo poético[77] al discurso intelectual: "El más grave obstáculo que encuentran aún hoy en su camino la Estética y la crítica literaria... es el término `imagen' e `imaginación' (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la `imagen' poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese a lo cual se insiste en la `veracidad' de las `imágenes', y consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo (`intuitivo', según se dice)" (1966, 17) Todo el primer capítulo de la *Crítica del gusto*

estará dedicado a demostrar que, en el caso del discurso poético, como en el de cualquier otro discurso que posea valor cognitivo, la articulación intelectual es ineliminable. Términos recurrentes en la teoría y la crítica literarias como "estructura", "coherencia", "unidad", "forma", carecerían de pertinencia si se prescinde de la actividad de la instancia formal por excelencia: el pensamiento y sus categorías. La idea de que los enunciados literarios son portadores de una "verdad" producida por la imaginación y la fantasía poéticas, pero sin el concurso e independientemente de las operaciones del intelecto, es decir de una verdad no producida discursivamente, sería una contradicción en los términos y un rezago teórico del horror romántico y espiritualista al pensamiento en la creación artística.

Della Volpe puntualiza los pasos de la argumen-tación epistemológica acompañándola de un amplio repertorio de análisis-experimentos textuales. Todos ellos están dirigidos a mostrar cómo, si se despoja de su articulación intelectual incluso al mensaje poético más "inefable", se lo despoja también de significado y se torna inexpresivo hasta para los fines del gusto más inmediato. Así por ejemplo con un célebre verso de Mallarmé: "Intentad gustar ese verso que es tal vez el más hermoso de Mallarmé: *Gloire du long désir, Idées* (`Prose pour des Esseintes'), e intentadlo ignorando el preciso (aunque ingenuo) sentido platónico de las imágenes, es decir, el

concepto de las Ideas como entidades típicamente transcendentes y metaempíricas, objeto del Eros, etc.; al ignorarlo perderéis las imágenes del `largo deseo' y de la correspondiente `gloria' (o sea, todo su encanto poético), y las perderéis como *imágenes,* una vez perdido su *motivo, su sentido,* que radica en el concepto platónico aludido" (1966, 20) El discurso literario opera construyendo complejos lógico-intuitivos en cuya formación intervienen orgánicamente dos instancias heterogéneas, la del pensamiento y sus categorías y la de la sensibilidad y la imaginación. Sin la primera sólo se obtendría la diversidad inmediata y sin articulación de lo múltiple, imágenes, pero desprovistas de significado; sin la segunda, las categorías operarían en el vacío, puras formas sin materia. Desde este punto de vista, que todavía no da cuenta de la semanticidad específica del discurso poético, éste resulta de la dialéctica concreta entre materia y pensamiento (o particular y universal), como ocurre con otras formas cognitivas de discurso en las que tampoco están ausentes ni la intuición ni la imaginación. Con arreglo a esta tesis, donde se puede reconocer el eco de Kant (pero de la gnoseología kantiana, no de su estética) el escritor debe ajustar cuentas, al componer sus textos, no sólo con la experiencia del mundo sensible y sus cualidades, sino también con los problemas y las ideologías de su tiempo, dado que es, y no puede no serlo, un individuo histórico. Ahora bien, "sólo si los significados y las

articulaciones intelectuales *(de* la realidad, más o menos histórica; pues ¿de qué, si no?) son constituti-vos de la obra poética como tal, entonces se sigue realmen-te la posibilidad de una fundamentación sociológica (materialista) de los valores poéticos" (1966, 25)

Es decir, únicamente si las ideas constituyen un componente orgánico e intrínseco del discurso poético, éste puede ser objeto de una consideración sociológica que no se reduzca a establecer vínculos mecánicos y externos entre un texto determinado y el mundo social en que fue producido: gustar de una obra poética y captar su *pathos* histórico son una y la misma cosa. Para poner a prueba esta hipótesis, della Volpe proporciona ejemplos de lectura sociológica de un conjunto de composiciones literarias, antiguas y modernas (desde la *Antígona* de Sófocles a poemas de Eliot y Maiacovski), donde busca poner de manifiesto el nexo orgánico entre los valores poéticos del discurso y su estructura intelectual-ideológica. En el caso de *Antígona* o de cualquier otra tragedia clásica griega, sus valores poéticos serían impensables "sin *los conceptos* ético-religiosos griegos de la *Hybris,* o temeridad humana, y de la *Sophrosine,* o sabiduría como sentido de la medida –opuesto al anterior– y de la *Némesis,* o castigo celestial, y la *Ananké* o necesidad (o destino) como plan celeste, etc. y, por tanto, sin *los problemas* suscitados por esos conceptos" (1966, 27) El corolario que de allí resulta

es que sólo de ese modo es posible situar la obra literaria en el interior de una cultura histórica y sus instituciones políticas y económicas, es decir mostrar el carácter socialmente condicionado del discurso poético. Al mismo tiempo, es el único modo de captar el foco a partir del cual (y con arreglo a una semanticidad específica) se irradian sus valores artísticos.

Pero todo este paso crítico dirigido a poner en su lugar el papel constructivo, desde el punto de vista estético, del pensamiento y sus categorías, es insuficiente cuando se trata de definir la peculiaridad del discurso poético frente a las otras formas de discurso. Para della Volpe dicha peculiaridad radica en la organización semántica específica de los textos literarios. Para dar cuenta de ella, sería necesario partir de los resultados de la lingüística moderna y, especialmente, de la contribución que Hjemslev y la glosemática hicieron a su desarrollo. Veamos rápida mente cuáles son, de acuerdo con della Volpe, los principios lingüísticos que resultan pertinentes para una estética y una crítica sociológicas: 1) el objeto de la lingüística es la *lengua,* institución histórico-social que funciona sincrónicamente como un sistema de signos verbales y asume el carácter de norma preexistente a los sujetos hablantes, a quienes convierte en tales; se supera así el punto de vista de la lingüística romántica, humboldtiana, que reducía el lenguaje natural a uno de sus aspectos, el *habla* o acto subjetivo del hablante,

posición que fundaba la estética y la crítica tradicionales; 2) la lingüística de inspiración saussuriana es la primera en proporcionar un concepto riguroso y unitario del signo verbal, apoyada en el criterio de que la lengua no es más que un sistema de oposiciones y diferencias y que ellas conciernen a *formas,* no a *sustancias* (tanto en lo que se refiere al significado como al significante); de ahí, el concepto de signo como correlación funcionalmente necesaria, pero inmotivada, entre la "forma" de la expresión y la "forma" del contenido; 3) desde esta perspectiva se ha resuelto teóricamente el tema, ya formulado por la lingüística romántica, de la unidad entre pensamiento y lenguaje.

Veamos ahora cómo reutiliza della Volpe estos principios. La "forma" que es el signo lingüístico (según la definición de la lingüística saussuriana y de la glosemática) es *forma instrumental* para la comunicación y la expresión de significados y valores, es decir, constituye el *medio* técnico para *fines* que son también forma. De esa *forma instrumental,* que marca el condicionamiento de la lengua, hay que dar cuenta incluso cuando se abordan significados y valores poéticos, o sea cuando se trata con términos no meramente denotativos y de pertinencia sólo léxica, sino también productivos de significados inéditos, no comunes, etc. Porque dicha forma proporciona el material de base (della Volpe denomina *literal-material* al conjunto de formas que

configuran el sistema de la lengua) para la construcción de las obras poéticas, la estructura técnica a partir de la cual se produce, por medio de la actividad del escritor, la transformación de la lengua en estilo, cuyo eje es la connotación o, como lo llama della Volpe, el *polisentido.*

Para comprender adecuadamente el concepto de *polisentido,* que es central en la estética dellavolpiana, es necesario situarlo en el dispositivo categorial del que forma parte. El polisentido es un concepto relacional cuyos términos de referencia son lo *equívoco y lo unívoco, y cada* uno de ellos remite a diferentes empleos de la lengua. El lugar semántico de lo equívoco es la frase (o proposición), como conjunto de valores léxico-gramaticales, cuando forma parte del discurso comunicativo ordinario: la relación que la frase-texto guarda con el complejo lingüístico donde se articula es casual. Esta equivocidad es superada tanto en el discurso poético como en el discurso filosófico y científico, pero de modos diferentes. En el primero, tanto si se considera una unidad-frase (como en el caso de la metáfora), o la relación entre las frases y el complejo lingüístico del que forman parte, el (los) significados y su "expresividad" resultan inseparables del contexto. La relación entre la frase-texto y su contexto no es casual, sino orgánica y la unicontextualidad es el locus semántico del polisentido. El discurso técnico-científico es también formalmente riguroso, pero su desarrollo se orienta con arreglo

a conceptos y unidades lingüísticas que son (o tienden a ser) unívocos. El valor semántico de esos conceptos no depende de un sólo contexto; están abiertos a diferentes contextos discursivos filosóficos o científicos, en los que se integran como eslabones de una cadena. El locus semántico de lo unívoco no es orgánico, sino omnicontextual.

Así, puede ocurrir que frases triviales como "¿has comido?", "¿qué hora es?" o "vámonos", que desde el punto de vista epistemológico no comunican conocimiento alguno, sean portadoras de verdad poética en el contexto de la Cartuja *de Parma,* "en boca de la enamorada Clelia, que está temiendo el envenenamiento de su Fabrizio del Dongo" (1966, 119) Allí, en' el discurso de la narración, trascienden el significado puramente ocasional de las mismas frases en el marco del discurso ordinario, y el plus de significación que vehiculizan (el polisentido) es indisociable de ese contexto. Sobre esta contextualidad orgánica se funda la autonomía del discurso poético, cuyas verdades se hallan fundidas, por decirlo así, en el tejido semántico del texto. Como la "verdad" de la niebla de las novelas de Dickens, que no es la de los meteorólogos: "El hecho, por ejemplo, de que la *verdad* de ciertas nieblas londinenses inolvidables... se deba *exclusivamente* a la *palabra* de Dickens, la cual se *basta a sí misma* (pero ¿qué palabra de geógrafo, historiador o científico en general se basta a sí misma?) y de que toda filología al respecto explique esa

palabra dickensiana, pero no la *verifique,* porque dicha palabra tiene su verificación en sí misma, es decir por obra de la dialéctica contextual de un discurso semánticamente *orgánico* que la constituye en su verdad" (1966, 177) En esta peculiaridad técnico-semántica radica la diferencia entre el discurso artístico-literario y los discursos de cáracter científico, filosófico, etc., y no en la ausencia o la presencia del pensamiento y sus categorías.

El conjunto de valores semántico-gramaticales disponibles en una lengua constituyen el literal-material, la base y el medio del discurso poético. Su equivocidad en el marco de la comunicación ordinaria es relativa, es decir, únicamente lo es respecto a su superación en el rigor formal del estilo literario o de la conceptualización unívoca. Pero superar no significa abolir y el uso poético de la lengua no sólo presupone sus otros usos (comunicativo ordinario o científico), sino que está condicionada por ellos y se especifica en relación a ellos. El literal-material, al ser el vehículo por excelencia de las significaciones sociales y culturales de una época, representa también la mediación por la cual una obra se inserta en determinada superestructura histórica. Dada la unidad de pensamiento y lenguaje, es por medio del literal-material como "toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el humus histórico del *opus poético,* del cual nacerá éste inscribiéndose así en una sobre-estructura,

con la supuesta infra-estructura económico-social" (1966, 178) La superación poética de los significados comunes y denotativos es el producto de una "dialéctica semántica" de conservación y desarrollo cuyo fin son configuraciones expresivas autónomas: los valores literarios. Esta sería la dialéctica que preside el proceso de tipificación o simbolización literaria y de ella dependen tanto sus implicaciones sociológicas como estéticas.

Las tareas de la crítica, la "paráfrasis crítica", que es para della Volpe una actividad valorativa, derivan de este conjunto de premisas. Su objeto es, justamente, ante cada texto dar cuenta del *écart* que se ha producido en el poli sentido, cuya densidad semántica presupone los valores léxicos comunes que se han enriquecido de nuevos sentidos merced al trabajo que transforma la lengua en estilo. Comprender críticamente la producción de esa diferencia sería comprender el valor poético "como valor de verdad superior a la verdad superficial, a la banalidad del mismo término en su figura originaria... de elemento de un léxico o término denotativo" (1970, 171)